LE
CONGRÈS EUROPÉEN
D'AREZZO

POUR L'ÉTUDE ET L'AMÉLIORATION

DU

CHANT LITURGIQUE

COMPTE RENDU NON OFFICIEL

SUIVI D'UN APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

PAR

Ch.-Émile RUELLE

MEMBRE DU CONGRÈS

Nullius addictus jurare in verba magistri.
HOR. *Ep.* I, 1, 15.

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

56, RUE JACOB

1884

LE

CONGRÈS D'AREZZO

LE
CONGRÈS EUROPÉEN
D'AREZZO

POUR L'ÉTUDE ET L'AMÉLIORATION

DU

CHANT LITURGIQUE



COMPTE RENDU NON OFFICIEL

SUIVI D'UN APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

PAR

Ch.-Émile RUELLE

MEMBRE DU CONGRÈS

> Nullius addictus jurare in verba magistri.
> Hor. *Ep.* I, 1, 15.

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

56, RUE JACOB

1884

NOTE PRÉLIMINAIRE

Chargé par M. J. Ferry, l'an dernier, d'une seconde mission littéraire à Venise, j'ai profité de cette circonstance pour assister au congrès organisé dans la ville d'Arezzo [1] en l'honneur du moine de Pompose, par les soins de M. l'abbé Guerrino Amelli, l'un des custodes de la bibliothèque Ambrosienne à Milan, et président de la « Generale Associazione italiana di Santa Cecilia ». Je me propose de retracer ici, avec quelque détail, les travaux et les résultats de ce congrès.

Mon travail est conçu dans un esprit caractérisé à souhait par le beau vers que j'ai pris pour épigraphe.

Historien aussi complet et aussi impartial que possible, je n'aurai pas à prendre parti dans les questions qui divisent soit les théoriciens, soit les praticiens du chant ecclésiastique. Mon rôle se borne à reproduire, d'après mes notes, des débats intéressants par eux-mêmes et à faire en sorte que cet exposé profite à la science.

Il est inutile d'insister sur l'importance des recherches archéologiques relatives au chant d'église, dont l'histoire se confond avec celle de la musique profane au moyen âge. Si l'on veut retrouver l'origine de l'art pratiqué aujourd'hui, il faut remonter jusque-là, et plus haut encore, vu que l'histoire de notre gamme a pour point de départ — je crois l'avoir montré après beaucoup

1. Lire dans le *Tour du Monde,* 2e semestre 1882 et 1er semestre 1883, la relation développée que M. Eug. Müntz a donnée de son excursion archéologique et artistique en Toscane et notamment sur le territoire de la ville d'Arezzo.

d'autres[1] — l'échelle diatonique des anciens Grecs, échelle que les musicographes contemporains de Gui d'Arezzo, et même ceux qui l'ont suivi, mentionnent comme étant encore en vigueur de leur temps. Il est donc permis de considérer le maintien et la restauration de la musique médiévale, immobilisé, sauf altération, dans la liturgie romaine, comme un devoir aussi étroit que la conservation et la restauration de nos monuments historiques en général, et particulièrement celle de nos plus anciens édifices religieux. C'est du moins dans cette disposition que j'ai pris part aux assises d'Arezzo.

Aperçu rétrospectif sur le congrès de Paris en 1860.

Avant d'analyser les travaux du congrès européen de 1882, il convient de jeter un coup d'œil sur l'état où ce congrès a trouvé les questions inscrites dans son programme.

Il nous suffira, pour atteindre ce but, de nous transporter à quelque vingt ans en arrière, lors de la publication de nouveaux livres choraux, qui devint l'occasion de discussions vives et parfois fructueuses pour la science. En 1860 se tint à Paris un « congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église ». Les mémoires lus devant ce congrès et admis par lui aux honneurs de l'impression furent recueillis dans une revue spéciale qui a disparu depuis, *la Maîtrise*. Résumer celles de ces communications qui présentaient un intérêt général sera le meilleur moyen de montrer ce qui restait à faire, au congrès d'Arezzo, pour l'histoire et la pratique du chant liturgique.

1. *Extrait de la dissertation* de M. Gontier *sur le plain-chant et son exécution.* — Une méthode rationnelle doit découler d'un principe philosophique renfermant en lui-même toutes les qualités constitutives et toutes les lois pratiques du plain-chant. « Les lois qui régissent le plain-chant ne sont pas des lois conventionnelles inventées par quelques théoriciens : elles ont leur raison d'être dans la nature même de cette espèce de musique.

1. *Revue et Gazette musicale*, 1878, nos 19, 22, 25 et 26.

Les principes posés par l'auteur sont les suivants : 1° le plain-chant est une musique naturelle, une musique *prosaïque;* 2° le rythme du plain-chant est le rythme naturel, le rythme de la prose; 3° La tonalité du plain-chant est la tonalité naturelle, le diatonique; 4° les modes du plain-chant dérivent de cette tonalité. Chacun de ces principes est exposé avec un développement emprunté aux autorités musicologiques du moyen âge.

2. *Du rythme qui convient au plain-chant,* par M. Aloys Kunc. — Le plain-chant est établi sur le rythme le plus simple et le plus naturel, sur un rythme immuable. Il ne comporte ni notes d'agrément ni complications de rythme. Il réclame une égalité temporaire, non absolue et constante, ce qui en ferait un chant *mesuré,* mais une égalité relative, un rythme varié et même tant soit peu orné, qui, par la facilité de l'exécution, reste à la portée des masses.

3. *De la restauration du chant grégorien,* par M. l'abbé F. Raillard. — L'objet de ce mémoire est d'établir la nécessité et d'indiquer les moyens d'une restauration complète, certaine et pratique du chant grégorien, qui aurait pour résultat final l'unité d'exécution des chants d'église. Quatre opérations sont nécessaires pour atteindre ce but : « 1° retrouver le nombre de notes qui appartiennent à chaque mot, à chaque syllabe de la liturgie; 2° fixer le rang que chaque note occupe sur l'échelle des sons; 3° déterminer les valeurs temporaires relatives des notes ou le rapport de durée de chaque note à celle des autres; 4° indiquer le mode d'exécution du chant, ce qui comprend le mouvement, les repos et les divers genres d'ornements qui doivent lui être appliqués. » Ces quatre opérations sont praticables si l'on commence par l'étude des manuscrits les plus anciens et par le déchiffrement des neumes, qui est acquis, grâce aux travaux de M. Raillard.

La parfaite conformité des anciens manuscrits entre eux garantit l'unité du chant liturgique, dès qu'on voudra revenir à la leçon primitive et authentique qu'ils renferment.

4. *Véritable caractère de la musique d'église,* par M. l'abbé de la Tour. — La musique exécutée à l'église doit toujours

être empreinte du sentiment religieux ; mais le plain-chant peut exprimer tous les mouvements de l'âme. Les prescriptions canoniques tendent toujours à ramener l'exécution du plain-chant aux vrais principes et à défendre de « faire entendre », suivant l'énergique expression du cardinal Bellarmin, « les chants de Babylone dans la maison de Dieu, en affublant les paroles sacrées d'accents profanes ».

5. *Plan d'un enseignement pratique et général du plain-chant et de la musique d'église*, par M. P. Delort. — Ce plan repose sur les bases suivantes : 1° réorganisation des maîtrises ; 2° enseignement du chant dans les séminaires, par un professeur spécial ; 3° création d'une école spéciale de plain-chant et de musique sacrée.

6. *De l'accompagnement du plain-chant*, par M. F. Martineau.—Il faut rechercher un mode d'accompagnement simple, calme, peu varié. Maintenu dans ces conditions, l'accompagnement profite plutôt qu'il ne nuit à la musique liturgique.

7. *Le Maître de chapelle*, par le même. — Pour devenir un bon maître de chapelle, il faut être un artiste religieux. Il faut qu'on ait fait des études sérieuses, non seulement en musique, comme lecteur, chanteur ou instrumentiste, compositeur même et comme praticien capable de communiquer la science et l'art, de diriger un chœur, mais de plus qu'on soit instruit dans les lettres françaises et latines. Il faut enfin que le maître de chapelle soit autant que possible un ecclésiastique, et, s'il est laïque, qu'il n'accepte aucun emploi dans un théâtre.

8. *Situation présente* (en 1860) *des églises des villes et des campagnes sous le rapport du chant et de la musique*, par M. l'abbé de la Tour.— A part de rares exceptions, le chant et la musique ne sont guère en rapport avec la dignité du culte. L'exécution est mauvaise. L'enseignement que l'on reçoit dans les grands séminaires, les écoles normales et les maîtrises est insuffisant. Les élèves des grands séminaires sont trop âgés pour commencer l'étude de la musique. C'est surtout du côté des petits séminaires, des maîtrises et des écoles primaires qu'il

faut diriger les efforts tendant à la restauration du plain-chant et de la musique d'église, car c'est la source qu'il faut purifier.

9. *De l'instituteur primaire au point de vue de la propagation du plain-chant et de la musique d'église*, par M. J.-M.-J. Jouan. — Il faudrait donner une suite pratique au vœu exprimé par Joseph d'Ortigue dans son *Dictionnaire de plain-chant* et, pour cela, remplir trois conditions : 1° l'obligation de connaître le chant liturgique pour être reçu instituteur ; 2° l'adoption de bonnes méthodes de plain-chant en rapport avec les besoins des diocèses ; 3° le devoir imposé aux communes de fournir à leurs écoles primaires un petit orgue. La France a une armée de 40,000 hommes au moins tout prêts à empêcher la ruine du plain-chant et de la tonalité[1].

10. *Plain-chant, texte et exécution*, par M. A. Lemoine. — La transposition qu'on fait subir aux modes du plain-chant pour conformer le ton aux voix des chantres a plusieurs inconvénients dont le principal est de détruire le caractère moral de chaque mode. Ils sont tous confondus, sans couleur et sans vie, dans l'insupportable monotonie que leur inflige la transposition. Il suffirait, pour rendre inutile l'uniformité du ton, que l'on chantât moins fort et qu'on ne laissât pas étouffer les voix sous les instruments.

11. *De l'accompagnement du plain-chant*, par M. Ad. Populus. — Exemples d'accompagnement du plain-chant selon les règles de la composition musicale. Exposé des principes et des procédés appliqués dans ces exemples[2].

12. *Sur les moyens de restaurer le plain-chant*, par M. l'abbé Brumare. — L'Église a établi pour son chant des règles extrêmement simples qui ne sont autres que les principes d'accentuation et dont le fond consiste en ce que l'accent seul et non la quantité détermine la valeur temporaire des syllabes.

1. Il ne faut pas oublier que le mémoire résumé ici a été rédigé en 1860 sous le régime de la loi Falloux.

2. Depuis cette époque, la pratique de ce procédé, constamment suivi à Saint-Jacques-du-Haut-Pas, à Paris, a donné d'excellents résultats.

Que le chant soit syllabique (note pour note) ou mélodique (plusieurs notes pour une syllabe), l'une et l'autre forme reposent toujours sur l'accentuation. Énoncé de 12 règles établissant la relation qui existe entre le chant et l'accentuation.

Telles sont les idées qui se produisirent au congrès de Paris. On verra, par l'analyse de celles qui furent échangées au congrès d'Arezzo, que plus d'un point déjà traité en 1860 dut y reparaître en donnant lieu aux mêmes observations, que les *desiderata* s'y représentent quelquefois en termes presque identiques, mais qu'en même temps le congrès de 1882 a pénétré plus avant dans le vif des questions. Ajoutons que le premier était exclusivement composé d'adhérents français, tandis que celui d'Arezzo, par son caractère international, a le plus souvent élargi le champ de la discussion.

L'intervalle de temps qui sépare les deux congrès de musique religieuse, s'il a peu ou point profité à l'amélioration de la pratique, du moins n'a pas été perdu pour les études d'un caractère archéologique. M. l'abbé Raillard a poursuivi avec une louable opiniâtreté le déchiffrement des neumes, et, tout récemment encore, il publiait un « Mémoire explicatif » et des morceaux de musique neumatique traduits en notation moderne, d'après les principes qu'il a établis et dont l'exposé lui a valu deux médailles de l'Académie des inscriptions. Grâce aux travaux du regrettable Edmond de Coussemaker, les *Scriptores de musica sacra* de Martin Gerbert, abbé de Saint-Gall, ont été continués dans une nouvelle série qui comprend environ 80 traités inédits. MM. Ernest David et Mathis Lussy viennent de faire paraître une *Histoire de la notation musicale*, couronnée par l'Institut, où les divers systèmes de parasémantique usités au moyen âge tiennent une place honorable bien qu'insuffisante. M. l'abbé Amelli, à l'aide des libéralités d'un mécène italien, M. le chevalier Andréa Ponti de Milan, prépare une édition, avec commentaire critique et exégétique, des œuvres de Gui d'Arezzo. De plus, il dirige depuis plusieurs années un recueil périodique (*Musica sacra*), digne pendant de la savante revue que M. Aloys Kunc publie sous le même titre à Toulouse.

Enfin l'*Histoire générale de la musique*, de J.-F. Fétis, interrompue au volume V par la mort de l'auteur, se termine avec la description des méthodes, des notations et des instruments de musique religieuse et mondaine en usage dans les diverses parties de l'Europe au moyen âge.

Avant d'aborder le compte rendu des travaux et des débats qui ont surgi au congrès d'Arezzo, je mettrai sous les yeux du lecteur quelques parties du règlement et la totalité du programme des questions proposées à ses délibérations, afin de faire voir dans quel esprit M. Amelli a organisé ces assises [1].

EXTRAIT DU RÈGLEMENT

ART. 2. L'unique but du Congrès est d'honorer la mémoire de Gui d'Arezzo en favorisant l'étude du vrai chant liturgique ainsi que sa restauration.

ART. 8. Les rapports et les discussions se feront en italien, en français ou en latin.

La plus grande liberté est accordée dans la discussion. Toutefois les membres du Congrès auront soin de ne pas s'écarter du programme et de s'inspirer constamment du sentiment de filial respect envers la suprême autorité de l'Église et du noble désir de ramener le chant liturgique à la pureté de ses antiques traditions, en l'honneur de la science et pour l'embellissement de l'art et du culte divin.

ART. 12. Toutes les délibérations seront prises à la majorité des votes, à main levée. On observera, dans les séances, les usages parlementaires.

ART. 13. Les actes du Congrès contenant les rapports, les discussions et les conclusions seront publiés par les soins du comité promoteur, et chacun des membres effectifs du congrès en recevra un exemplaire [2].

ART. 14. Le présent règlement est provisoire; le Congrès se réserve d'y faire les modifications qu'il jugera nécessaires [3].

1. Je dois rappeler aussi que, le 2 septembre 1882, le municipe d'Arezzo avait inauguré avec une grande pompe, qu'augmentait encore l'exposition agricole, industrielle et pédagogique de la province, la statue de Gui d'Arezzo, œuvre remarquable du sculpteur Salvini.

2. Ces documents sont encore à paraître (décembre 1883).

3. Ce règlement n'a subi aucune modification.

PROGRAMME

I. ÉTAT ACTUEL DU CHANT LITURGIQUE DANS LES DIFFÉRENTES PARTIES DE L'EUROPE.

a. Livres de chœur aujourd'hui en usage dans les cathédrales les plus importantes.
b. Exécution du plain-chant d'après ces livres.
c. Étude et méthodes d'enseignement en vigueur dans les séminaires diocésains et les établissements musicaux.
d. Ouvrages théoriques sur le chant liturgique.
e. Zèle du clergé et des maîtres de musique sur ce point.
f. Vœux pour l'amélioration de l'état actuel du chant liturgique en Europe.

II. ÉTAT PRIMITIF ET PHASES PAR LESQUELLES EST PASSÉ SUCCESSIVEMENT LE CHANT LITURGIQUE.

a. Origine du chant liturgique. — Ses éléments primitifs.
b. Époque de son apogée. — Ses caractères et ses éléments constitutifs.
c. Sa vraie tradition conservée fidèlement dans les manuscrits.
d. Zèle et discipline de l'Église au sujet de l'étude et de l'unité de chant liturgique.
e. Phases ou modifications principales par où le plain-chant a été obligé de passer ensuite.
f. Causes de ces modifications.
g. Possibilité, utilité, convenance et opportunité d'un rétablissement du chant liturgique selon la vraie tradition, en tenant compte des exigences liturgiques et musicales d'aujourd'hui.

III. MOYENS DE PRÉPARER ET DE DÉVELOPPER UNE AMÉLIORATION DU CHANT LITURGIQUE.

a. *Commission archéologique* pour recueillir les différentes versions du vrai chant liturgique contenues dans les manuscrits les plus anciens et les plus importants qui soient conservés dans les diverses parties de l'Europe.
b. *Édition critique et scientifique de livres de plain-chant* basée sur les données de la susdite commission.
c. *Commission archéologico-artistique* pour la vérification et le choix

des notes et formes musicales représentant la phrase substantielle, originelle du chant liturgique, et de celles qui représentent de simples ornements et des modulations accessoires, dont l'omission ne défigurerait point le caractère natif de la mélodie liturgique.

d. *Édition pratique de livres de plain-chant,* basée sur les conclusions et les données de la commission archéologico-artistique, à soumettre à l'examen définitif du Saint-Siège, afin qu'une fois approuvée et reconnue comme la plus conforme à la tradition du vrai chant liturgique et en rapport avec les exigences liturgiques et artistiques de notre époque, elle soit adoptée uniformément par toutes les églises qui ne jouissent pas du privilège d'avoir une liturgie particulière.

e. Fondation d'une *Société européenne de Gui d'Arezzo* pour développer les études d'*archéologie musicale* et aider à la restauration du vrai chant liturgique par la publication des travaux ci-dessus mentionnés, des œuvres de Gui d'Arezzo et de tous les autres ouvrages qui intéressent le plus l'histoire, la théorie et la pratique de ce chant.

IV. ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT.

1. *Liturgiquement* et *artistiquement* est-il permis d'accompagner le plain-chant avec l'orgue ?
2. Cet accompagnement comporte-t-il une harmonie propre, différente de l'harmonie moderne? En cas de réponse affirmative, quels sont les principes de cette harmonie?
3. Doit-on traiter, comme dans la musique, certaines notes comme notes de passage? Peut-on admettre les accords dissonants?
4. Peut-on caractériser chaque ton ecclésiastique par une formule harmonique spéciale, analogue aux formules harmoniques des modes majeur et mineur de la musique moderne?

Le Congrès d'Arezzo, ouvert le 11 septembre 1882, a tenu douze séances remplies par des lectures et des discussions qui se sont succédé dans l'ordre du programme. La première séance de chaque jour était précédée d'une messe chantée d'après autant d'éditions différentes.

Le 11 a eu lieu l'exécution d'un hymne à Gui d'Arezzo sous la direction de l'auteur, M. Agostino Mercuri, directeur du lycée musical, ou conservatoire de Pérouse. Je n'ai pas entendu



ce chant « d'un *verdisme* exagéré », a dit un critique musical [1], exécuté en style du théâtre à grand renfort de cuivres et aussi de voix de femmes, dans l'église Santa-Maria della Pleve, où siégeait le Congrès.

Voici le détail des offices célébrés, considérés ici au point de vue musical. Le 11, messe du Saint-Esprit, exécutée avec orgue par le clergé d'Arezzo, sous la direction du maître de chapelle, don Ignatio Bellini, « composition antique d'un moine inconnu, en pur chant guidonien », pour parler comme la *Cronaca aretina*.

Le 12, messe en l'honneur de sainte Cécile, avec accompagnement de l'orgue, tenu par M. l'abbé Nicolas Couturier, organiste de la cathédrale de Langres.

Le 13, messe en l'honneur de saint Ambroise, chantée d'après l'édition Pustet, dite de Ratisbonne, avec accompagnement de l'harmonium, tenu par M. l'abbé Haberl, principal auteur de cette édition.

Le 14, messe en l'honneur de saint Grégoire. Le chœur, composé en majorité de prêtres italiens, était dirigé par M. l'abbé Perriot, vicaire général de Langres.

Enfin le 15, messe dite *De Beata*, en l'honneur de la sainte Vierge. Cette messe était chantée d'après le graduel des Bénédictins de Solesmes, actuellement en préparation. Le chœur était dirigé par dom Pothier, qui préside, avec dom Schmitt, à la réforme inaugurée dans ce graduel.

Première séance (*première du 11 septembre*).

Le Congrès est ouvert par M. l'abbé Ristori, vieillard octogénaire, archiprêtre de l'église Santa-Maria della Pleve, qui prononce, en langue latine, une allocution de bienvenue. Toutes les autres communications orales ont été faites soit en italien, soit en français.

M. Amelli, organisateur du Congrès, est acclamé prési-

1. M. A. Dessus, dans la *Croix* de novembre 1882.

dent [1]. Après avoir fait l'éloge de Gui d'Arezzo, il expose sommairement le but du Congrès et le programme des sujets à traiter. Il recommande la sobriété dans les discours et rappelle qu'ils devront tous avoir égard à la science, à la religion et à l'art musical.

M. Blum von Hirt, secrétaire, lit un résumé analytique des lettres et des travaux envoyés par les congressistes qui ne peuvent prendre part aux séances. Ces documents figureront dans le recueil des actes du Congrès.

Deuxième séance (*deuxième du 11 septembre*).

Délibération sur divers détails administratifs, nomination des commissions scientifique et archéologique [2].

Troisième séance (*première du 12 septembre*).

(1re section du programme, article *a*.) Dom Pothier fait un exposé bibliographique et critique des principaux livres de chant liturgique. Il faut considérer à part, dans ces livres, le texte musical et le rythme. Ceux où le texte est le plus pur, ce sont les éditions conformes à la leçon de la commission rémo-cambrésienne qui se rencontre avec la plupart des anciens manuscrits. L'édition la plus répandue est celle des Chartreux, qui donne à peu près les mêmes notes. Les Dominicains ont un graduel dont le type, récemment établi par eux, présente de grandes ressemblances avec les deux types précédents. Les livres des Cisterciens ont été abandonnés depuis peu; mais ils seront prochainement reproduits. D'autres éditions s'éloignent des manuscrits, soit qu'elles abrègent les notes ou qu'elles les modifient.

1. Les autres membres du bureau étaient : MM. l'abbé J. Perriot, supérieur du grand séminaire de Langres, et M. le chanoine Donnelly, archiprêtre de Dublin, vice-présidents; Mgr P. Piacenza, protonotaire apostolique, et M. Blum von Hirt, maître de chapelle à Munich, secrétaires.

2. Voir plus loin (p. 42) la composition de ces deux commissions.

Les notes sont abrégées dans les éditions de Dijon, de Lyon, de Digne (celle-ci abrège surtout les graduels et l'*alleluia*), dans celles de Rennes, de Paris (1660, 1678, 1686) et de Malines. Toutes ces éditions appartiennent au même type. L'édition du P. Lambillotte reproduit les notes des manuscrits, mais abrège les suites dans les offertoires.

Si l'on considère le rythme, l'édition de Dijon ne l'indique en aucune façon. Dans celles de Valfray et de Digne, on rencontre bien des notes rhomboïdes, mais sans valeur rythmique. Celles de Rennes et de Digne ont remplacé les barres des mesures par des espaces blancs, pour figurer les repos. L'édition de Langres reproduit celle de Dijon, mais distingue les groupes neumatiques. Dans l'édition rémo-cambrésienne, la note carrée et la note caudée servent à marquer la différence de rythme, mais les suites de notes y sont plus longues dans les groupes neumatiques. L'édition Lambillotte adopte, comme marche générale, le rapport de deux brèves à une longue, ce qui caractérise le rythme binaire. Celle des Chartreux procède par notes égales et met des barres pour marquer la respiration. Chez les Dominicains, on observe la distinction des groupes neumatiques. Les Bénédictins préparent une édition contenant toutes les notes données par les manuscrits, avec cette distinction. On a tenté quelquefois de placer la musique du chant romain sous les paroles du chant parisien, mais cet essai n'a pas réussi.

M. Domergue, de Nice, fait observer qu'il a entendu à Rome des mélodies liturgiques qu'il avait entendues à Avignon.

M. Ch. Poisot : Le chant en usage à Dijon est celui de l'édition Valfray, revue par M. Félix Clément. Il pèche par la lourdeur.

Dom Pothier : L'édition de Rouen présente le chant de l'édition de Rennes, entremêlé de chant romain.

M. l'abbé Haberl, de Ratisbonne : Le chant de l'édition de Venise, 1750, exécuté dans plusieurs cathédrales d'Allemagne, produit un effet « abominable ». Quant à l'édition Pustet, ou édition de Ratisbonne, c'est généralement une reproduction de celle des Médicis ou de Paul V ; elle a été approuvée, en 1868, par la sacrée Congrégation des rites avec privilège de 30 années.

Toutes les notes y sont égales. Il existe une édition abrégée du type de Ratisbonne, donnée par J.-G. Mettenleiter. Le double but à poursuivre, c'est la propagation du vrai chant liturgique dans le peuple et une bonne prononciation. Il existe un chant spécial dans plusieurs villes d'Allemagne, par exemple à Munster, à Cologne, etc. L'Allemagne emploie aussi une édition donnée par Leichtenstein.

M. l'abbé Lans qualifie de déplorable l'état du plain-chant en Hollande. Il s'y trouve quelques éditions spéciales, mais sans grande valeur. La cause principale de l'infériorité du plain-chant en ce pays, c'est que la célébration du culte catholique y fut interdite pendant 250 ans. En 1865, eut lieu le premier concile provincial hollandais tenu depuis la Réforme. Une de ses principales conséquences fut l'étude et la culture du plain-chant dans tous les séminaires. L'édition la plus répandue en Hollande est celle de Ratisbonne. Une réaction salutaire s'y produit en faveur du plain-chant. Il s'est fondé une *Revue du chant liturgique* et une société de Saint-Grégoire qui donnent déjà de bons résultats. Cette société préconise l'édition recommandée par la Congrégation des rites (lisez celle de Pustet, à Ratisbonne).

Les notices relatives à l'état de la musique religieuse en Espagne et en Autriche, écrites, l'une en espagnol par M. Ximenès, l'autre en allemand, par M. Adler, n'ont pas été communiquées devant l'Assemblée. Elles seront traduites en italien et insérées dans les actes du Congrès.

Le P. de Balestra dit quelques mots sur les principaux livres de chant usités en Italie. Ce sont les éditions de Florence et de Venise, mais le plus souvent des livres choraux manuscrits.

M. le chanoine N. Donnelly, au sujet de l'Angleterre et de l'Irlande, observe qu'on n'y rencontre pas d'éditions ni de traductions originales. A la fin du siècle dernier, il se forma en Irlande un grand nombre de séminaires où l'enseignement était donné par des prêtres français réfugiés. Vers la même époque, un de ces prêtres fit paraître à Londres une sorte de grammaire du plain-chant qui fut assez suivie. Lorsque parut l'édition rémo-cambrésienne (1856), le clergé d'Irlande lui donna la préférence sur toutes les autres; mais un synode national survenu

depuis adopta l'édition approuvée par la Congrégation des rites. C'est aussi cette dernière que l'on emploie dans la Grande-Bretagne.

(I, *b*.) Dom Pothier, sur la question de l'exécution, renseigne le Congrès en ce qui concerne la France. L'édition rémo-cambrésienne a contribué plus que toute autre à faire disparaître le *martellement* du chant. D'autres réformes ont été introduites par les méthodes de plain-chant, qui d'ailleurs présentent entre elles une grande variété, et attestent la préférence donnée par leurs auteurs à telle ou telle édition de livres choraux. Le congrès de 1860 a proposé de conformer le mouvement musical aux paroles chantées.

M. l'abbé Velluz, professeur au séminaire de Châlons, est d'avis qu'il faut abandonner le rythme à notes égales et proportionnelles.

M. l'abbé Perriot fait un tableau attristant de l'état où se trouve l'exécution de la musique liturgique en France. Il croit que le principal obstacle à toute réforme, là comme ailleurs, est « la routine invincible » des chanoines et des chantres payés. La réforme elle-même n'est pas toujours tentée d'après les mêmes principes. Les uns la font reposer sur le goût naturel, d'autres en appellent aux textes traités scientifiquement. Toutefois, on ne peut nier qu'il existe aujourd'hui une tendance générale à réformer l'exécution et que de sérieux efforts ont été faits pour revenir à la tradition.

M. Haberl déclare que l'exécution, en Allemagne, laisse encore beaucoup à désirer.

(I, *c*.) Sur la question de l'enseignement du chant liturgique, M. l'abbé Jules Bonhomme, curé de Saint-Jean-Baptiste à Grenelle, rappelle que cet enseignement avait autrefois un caractère obligatoire. Une des conditions pour passer chanoine, c'était d'être « capax cantus ». Il n'en est plus de même aujourd'hui. Il y a bien des professeurs de musique dans les séminaires et ces professeurs ont des élèves, mais on y applique la musique moderne au plain-chant, et, en somme, cet enseignement est élémentaire jusqu'à la puérilité. Les principes du plain-chant primitif sont altérés, et l'orgue est complice de cette

altération. L'enseignement laïque de la musique religieuse est principalement représenté par l'école de Niedermeyer (lequel a été protestant). Cette école eut à sa tête tour à tour les gendres de M. Niedermeyer, M. Gustave Lefebvre et M. Gigoux, qui la dirige encore aujourd'hui.

L'art lui-même a en France un organe de publicité dans la *Musica sacra*, rédigé depuis six ans par un laïque, M. Aloys Kunc. Un bon enseignement est donné au séminaire de Langres, à la maîtrise de Notre-Dame de Paris, sous la direction de M. Vervoitte, à celle de la cathédrale de Nevers. Que faut-il faire pour généraliser les réformes ? Vulgariser le plain-chant, en faire connaître l'histoire et la forme primitive, inculquer le goût et l'amour de cette musique, en montrer les beautés. L'orateur chante et cite comme modèle à proposer un *Kyrie eleison* du premier mode, un *Christus factus est*, un chant de *Ténèbres*, etc.

M. l'abbé Couturier expose en détail le programme de l'enseignement donné au séminaire de Langres. On y place la lecture du plain-chant avant celle de l'autre musique.

Quatrième séance (*deuxième du 12 septembre*).

(II, *a*, *b*.) Dom Pothier aborde la question de l'origine du plain-chant. Il faut distinguer chaque sorte de chant, en procédant du simple au composé. Le chant simple n'est autre chose que le récitatif. Tels sont les *Oremus*, l'épître, l'évangile. Vient ensuite le chant intermédiaire entre le récitatif et le chant musical proprement dit, la préface et le *Pater* de la messe, les litanies, les *Preces*, le *Kyrie*, le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, chants qui furent d'abord très simples, les *psaumes*, qui primitivement n'étaient qu'un récitatif, les antiennes, sorte de refrain intercalé autrefois entre chaque verset, tandis qu'aujourd'hui elles servent de finale. Le type de l'antienne la plus simple se retrouve encore dans le chant ambrosien. Puis l'*Introït* et la communion, chants tout à fait distincts des autres. Dans l'origine, les répons des matines étaient presque toujours « acclamés ». L'offertoire

solennel était suivi d'un ou de deux versets qui furent supprimés partout, sauf dans l'office des morts, l'offrande y étant restée plus longtemps. L'introït reçut un caractère entraînant. Particularité remarquable : tous les récitatifs demeuraient circonscrits dans les limites du tétracorde descendant *la, sol, fa, mi*[1]. Le chant du *Te Deum* offre de légères différences dans les deux systèmes ambrosien et grégorien, lesquelles ne portent que sur quelques notes. Ce sont de simples transpositions, et, en résumé, dans ces deux systèmes, ce chant est originairement un simple récitatif. Il en est de même dans la musique mosarabe. Ce récitatif jouit d'une certaine liberté, mais jamais il ne s'écarte beaucoup de la corde centrale. Ce n'est pas à dire que ce genre de chant soit dépourvu de rythme; seulement le rythme réside alors dans l'accentuation et la quantité des syllabes. L'orateur donne un exemple pris dans le psaume *Dixit Dominus* et dans ses antiennes. C'est depuis le XIe et le XIIe siècle que le chant s'est alourdi. Aujourd'hui cet alourdissement est arrivé à son *summum*. Par là s'explique la multiplicité des notes et des variantes. Avant cette altération, le graduel et l'alleluia (qui est comme une sorte de second graduel) étaient seuls plus vocalisés, mais c'est encore du récitatif. Ici, les mots ne peuvent plus nous guider pour reconnaître le chant; restent les neumes rythmiques, tels que le *podatus*, le *torculus*[2], etc. L'*introït* admet les ornements mélodiques dès le temps de saint Grégoire. La communion du carême introduite depuis l'organisation générale de la liturgie présente de nombreuses variantes; en outre, le chant de cette partie fut le plus souvent emprunté à d'autres messes. La musique sacrée parvint à son apogée, sous le pontificat de saint Grégoire.

Cinquième séance (*troisième du 12 septembre*).

(II, *c.*) Dom Pothier expose la tradition du chant d'église,

1. Tétracorde mesôn ou des moyennes, dans le système musical des anciens Grecs. (C. E. R.)

2. Voir en tête du *Mémoire explicatif* de M. l'abbé Raillard le tableau intitulé : *Noms, formes et signification des neumes* (VIIIe et IXe siècles).

telle qu'elle se retrouve dans les manuscrits. Au point de vue du rythme, il en distingue deux sortes dans les monuments primitifs : 1° celui qu'il appelle le rythme mesuré, caractérisé par un retour régulier des longues et des brèves ; 2° un rythme non mesuré, qui n'est autre chose que le rythme prosaïque ; or la plupart des chants liturgiques sont en prose. Les seules exceptions sont les hymnes, dont les premières datent de saint Ambroise, et les séquences, qui apparaissent au IXe siècle. L'orateur commente ici l'important chapitre XV du *Micrologus* de Gui d'Arezzo, relatif à la nature du rythme non mesuré. Ce rythme est une proportion entre les diverses *neumes*[1] ou parties de phrase. Exemple pris dans le chant de *Dixit Dominus* (repos) : *mulieri cananeæ*. Tous les textes ne sont pas également aptes au rythme. C'est le texte qui impose le rythme au chant. Il arrive quelquefois que le texte est changé, ou encore, suivi d'une modulation pour pondérer le chant. Certains textes ont été altérés en vue du chant ; tel, par exemple : l'*Alleluia* que le P. Schmitt, à l'occasion du Congrès, a publié au nom des Bénédictins. Une des causes d'altération du chant réside dans l'usage où étaient certains diocèses de ne pas chanter sur des livres, mais de mémoire. A Lyon, le chant était exécuté de mémoire et les livres choraux étaient même interdits.

M. l'abbé Perriot observe qu'il faut préparer la pause par un ralentissement, et le repos final par un chant plus modulé que tout le reste. Sur les caractères des tons, l'orateur expose le résultat de ses recherches. Il a trouvé que ce qui caractérise un ton, ce n'est pas seulement sa finale, mais aussi les autres notes dans leurs rapports avec la finale. Ainsi considérons la quinte de la finale (*ré*), en tant que limite et dominante du premier et du deuxième ton. Pour le premier comme pour le second, cette dominante sera un *la*. Exemples pris dans diverses antiennes. Quelle est donc la différence qui distinguera ces deux tons ? C'est que le premier ton appuie sur les notes *ré, la, fa,*

1. Le mot *neume* est tantôt le signe de la notation musicale primitive au moyen âge ; tantôt, comme ici, la succession de sons mélodiques formant dans le chant liturgique un sens musical complet, et, plus particulièrement, correspondant aux mots *seculorum* AMEN (E U O U A E).

et le deuxième sur *ut, sol, mi.* Cette remarque a surtout été relevée sur l'antiphonaire.

Dom Pothier, reprenant la parole, traite de l'état des manuscrits les plus anciens et de leurs rapports avec l'antiphonaire. Quant à la note isolée, il y a toujours identité; il en est de même le souvent des groupes de notes. M. l'abbé Raillard a réuni cinquante-cinq exemples d'une même phrase recueillie dans autant de manuscrits et a pu constater cette uniformité. La notation neumatique présente deux types différents dans les manuscrits. Les neumes d'Italie ont des points, ceux de Saint-Gall ont des accents. La hauteur des sons est déterminée soit par le rang des lettres A à P, de la manière suivante :

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P
la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la

soit par les lignes guidonniennes armées des lettres C (*ut*) et F (*fa*). L'orateur entre ensuite dans quelques détails sur l'emploi des signes neumatiques, notamment sur ceux qui réglaient l'expression musicale. Ainsi les manuscrits de Saint-Gall présentent un petit trait horizontal qui marque le ralentissement du chant; d'autres manuscrits indiquent cet effet au moyen d'un point placé sur la *virga*.

Sixième séance (*première du 13 septembre*).

(II, *d*.) M. l'abbé Lans insiste sur les efforts tentés récemment par l'autorité ecclésiastique en vue d'établir l'unité du chant. Il ne faut rien faire qui puisse entraver ces efforts.

M. l'abbé Amelli, président, répond que les décisions de l'Église en faveur d'une édition déterminée, celle de Ratisbonne, tendent uniquement à recommander cette édition, mais n'ont pas pour conséquence de l'imposer et de couper court au travail scientifique poursuivi par les Bénédictins, qui préparent une nouvelle édition établie sur les plus anciens manuscrits.

M. l'abbé Lans voit un inconvénient grave dans cette distinction.

Dom Pothier distingue à son tour l'unité historique des livres de chant et l'unité liturgique. Nous sommes ici, dit-il, réunis en congrès pour étudier les réformes ou plutôt les moyens de revenir au véritable chant liturgique, et non pas en concile ou en synode pour prononcer ou confirmer des décisions canoniques.

M. Perriot : L'unité de l'Église peut parfaitement coexister à côté de la science. Du reste, comme on l'a dit et répété, l'édition de Ratisbonne, approuvée par la Congrégation des rites, n'a pas été imposée. L'Église elle-même a corrigé, réformé le chant à plusieurs reprises, notamment par les soins de Pierluigi de Palestrina ; c'était d'ailleurs pour ce maître une tâche au-dessus de ses forces. En résumé, l'Église n'a jamais refusé et ne refusera jamais les corrections que lui apportera la science.

M. Aloys Kunc cite plusieurs exemples à l'appui de ces observations. Il rappelle que plusieurs éditions préparées en France ont été l'objet de brefs laudatifs. En Allemagne, il y a quinze ans, l'Église a déclaré, à Cologne, qu'on ne s'occupait pas du chant, mais seulement du texte. L'unité rituelle du chant n'est pas une question à discuter au Congrès.

(III, *e*.) M. Amelli rappelle que le chant ambrosien s'est conservé dans certains manuscrits du IXe siècle. Ce fait exigerait une étude historique pleine d'intérêt, qui comprendrait la comparaison des mélodies ambrosienne et grégorienne.

Dom Innocenzo Pasquali, chantre pontifical, donne quelques détails historiques sur le chant léonin, ainsi nommé du pape Léon II, qui, durant son court pontificat (682-683), trouva le temps de réformer la musique liturgique.

M. Juan de Castro est d'avis que l'on ne sait rien sur l'état de cette musique avant la réforme de saint Grégoire (590-604).

Dom Pothier : La tradition du chant grégorien a gardé des traces du VIIe au IXe siècle. A l'époque de Charlemagne, le manuscrit de saint Grégoire existait encore. Les réformes introduites par les papes Gélase Ier (482-496), Grégoire le Grand, Léon II, ont eu toutes le même but : simplifier le chant, le corriger, le compléter. Les livres de chant de Pie V (1566-1572)

attestent une réforme sérieuse, on pourrait dire une restauration.

M. Amelli avance que la notation neumatique était en usage dès le v[e] siècle. Il cite un passage du livre de saint Prosper *De Gloria sanctorum*, où il est fait mention des neumes. Le président du Congrès communique à l'Assemblée le fac-similé publié par Tischendorf d'un manuscrit de la Laurentienne, à Florence, attribué au v[e] siècle et contenant un fragment de notation neumatique. Le principal mérite de Gui d'Arezzo, c'est d'avoir recueilli et fixé la vraie tradition et modifié le chant liturgique dans ce sens lorsqu'il composa son antiphonaire.

Dom Pothier, traitant des réformes de Gui d'Arezzo, estime que le Bénédictin de Pompose n'a rien changé dans le chant ni même dans la notation ; qu'il a seulement perfectionné celle-ci afin de perfectionner le chant et l'exécution. Avant lui manquait l'indication de l'élément, du degré tonal, car la notation alphabétique, qui donne cette indication, était exclusivement réservée à l'enseignement et aux ouvrages didactiques. Le précieux manuscrit de Montpellier, qui porte les deux notations neumatique et alphabétique (de A à P), était un livre d'enseignement. La preuve en est dans l'ordre des pièces de chant. Gui d'Arezzo a disposé les principaux neumes anciens de telle façon qu'ils prissent un rang déterminé dans l'échelle. Ainsi, pour le *podatus*, Gui a placé un point en haut et un point en bas de ce signe, afin d'indiquer le rang mélodique des deux notes qu'il figure. Quant à la ligne unique tracée à la pointe sèche dans les anciens manuscrits, il ne faut pas chercher qui en fut l'inventeur ; elle a dû se produire naturellement. L'invention de Gui consiste en ce qu'il adopta une ligne jaune pour la note *ut* et une ligne rouge pour la note *fa*. Le caractère commun de ces deux notes, c'est que ce sont les seules qui admettent le demi-ton comme intervalle au grave, du moins dans l'échelle naturelle.

M. l'abbé Falchi, recteur du collège d'Arezzo, expose l'opinion développée dans son livre intitulé *Studj su Guido Monacho* (Florence, 1882), que les lignes coloriées n'existaient pas avant Gui d'Arezzo. Il réfute l'argument d'après lequel des manuscrits des ix[e] et x[e] siècles porteraient la trace de cette invention. Il

croit pouvoir établir que ces manuscrits ne remontent pas à la date qu'on leur attribue et fait observer, d'après le témoignage des maîtres en paléographie latine, que les caractères propres du IXe siècle furent en usage sans différence appréciable aux deux siècles suivants.

M. Juan de Castro rappelle l'opinion commune d'après laquelle Hucbald, dès le IXe siècle, avait inventé des portées indicatives du degré des sons.

M. Falchi réfute cette opinion en établissant que les lignes d'Hucbald servent à séparer les signes musicaux inventés par lui, mais n'indiquent pas la valeur tonale de ces signes. S'appuyant sur un texte de Gui d'Arezzo (*Prologus prosaicus*, ap. Gerbert, t. II, p. 35), il explique comment Gui a assigné à chaque son mélodique un rang fixe et constant. Pour établir ces positions, il a tracé des lignes parallèles et placé les sons tantôt sur les lignes, tantôt dans les interlignes, d'après le rang que ces sons occupent sur le monocorde ou échelle diatonique. De plus, il plaça en tête de deux de ces lignes la 3e et la 6e lettre du monocorde, représentant l'une (C) *ut*, et l'autre (F) *fa*.

M. Amelli donne lecture d'un texte emprunté aux *Regesta Nicolai III* (fin du XIIIe siècle), d'où il résulte qu'au XIIIe siècle les anciens livres choraux furent détruits ou tout au moins mis hors d'usage et remplacés par d'autres livres demandés aux Franciscains. Il faudrait examiner si, dans le bréviaire franciscain de ce temps, il existe des différences de notation et de mélodie; si c'est de cette réforme qu'est sorti le « cantus capellanus » de Rome. Il conviendrait d'aborder cet ordre de recherches.

Dom Pothier : La réforme musicale des Franciscains porte sur des détails secondaires et pour ainsi dire extérieurs au chant. L'antiphonaire publié à Venise « juxta usum curiæ romanæ » offre cette particularité que tous les mots y sont séparés par une ligne verticale.

M. Juan de Castro ajoute quelques détails et observe que ces séparations ont tué l'expression et ruiné la mélodie.

Dom Pothier : C'est au XIVe siècle que les copistes commencent à altérer le tissu mélodique.

Septième séance (*deuxième du 13 septembre*).

(II, *f*.) M. l'abbé Amelli cite un texte du XIII[e] siècle dans lequel le « cantus planus » est défini « un chant où toutes les notes sont égales ». Dans certains textes, les mots italiens « canto fermo » ont la signification de « canto autentico, genuino, legale ».

M. Haberl dit que l'expression « canto fermo » date du XIII[e] ou du XIV[e] siècle. Dans un manuscrit de la bibliothèque publique de Ratisbonne « cantus firmus » est synonyme de « cantus planus », ou chant à notes égales et à rythme libre.

M. Blum von Hirt fait cette remarque que du chant à notes égales on est passé, par corruption, au chant *martelé*.

M. Amelli communique le texte, peut-être inédit, d'ún décret trouvé à Milan, qui recommande l'édition de Venise.

Dans l'opinion de M. Blum, la Congrégation des rites est chargée de composer des chants et de les recommander ; elle s'abstient de le faire, par respect de la tradition. L'édition médicéenne a le mérite de conserver la tradition antique; or il faut s'y maintenir.

M. Juan de Castro se demande comment on peut concilier les différences des éditions avec ce qu'on appelle l'unité de la tradition. Saint Bernard a fait, lui aussi, des corrections dans les livres de chant cisterciens. En somme, il règne un désordre complet dans les diverses éditions. Le seul moyen d'y mettre fin, c'est de revenir aux règles de l'art.

M. Blum considère le chant liturgique, le chant sacré, comme un dépôt révélé. Il est impossible de reconstituer le chant traditionnel au moyen des manuscrits. La Congrégation des rites a bien fait de recommander l'édition *Medicea*, qui a son mérite.

M. A. Dessus proteste avec une grande vivacité contre cette discussion, qui met en cause la Sacrée congrégation des rites et tourne à un débat d'intérêts commerciaux.

M. Amelli communique un missel officiel publié, en 1838,

à Milan. Il critique les déclarations du texte placé en tête de ce missel par le chapitre de Milan, qui semble vouloir imposer le chant à notes égales. M. le président du Congrès, aux applaudissements presque unanimes de l'assemblée, pose en principe que le champ est ouvert aux améliorations en matière de musique liturgique.

(II, *g*.) M. l'abbé Lans prend le premier la parole sur cette question du programme : « Possibilité, utilité, convenance, opportunité d'un rétablissement du chant liturgique selon la vraie tradition, en tenant compte des exigences liturgiques et musicales d'aujourd'hui. » L'orateur hollandais juge que le rétablissement du chant traditionnel est chose impossible. Il en voit la preuve dans la multiplicité et l'insuccès des tentatives faites depuis quelques années, savoir l'édition rémo-cambrésienne, le graduel de Paris, celui de Trèves, de Hermsdorf, dont il a paru six livraisons en dix ans, les publications de M. l'abbé Raillard, etc.

Ainsi l'*Introït* du premier dimanche de l'Avent (*Ad te levavi*...) présente, pour ainsi dire, autant de leçons différentes qu'il y a de manuscrits. Le même désaccord se rencontre sur la signification des neumes. Cotton, en 1047, parle déjà de ce désaccord. Supposons maintenant une commission internationale qui, après un long travail, arriverait à produire des résolutions. Il s'agirait encore de les faire exécuter. Et d'ailleurs, les exigences liturgiques et musicales d'aujourd'hui sont incompatibles avec le résultat d'un tel travail. Une édition faite dans ces conditions serait nécessairement abrégée ; mais à quoi bon ce nouveau travail, puisqu'on a l'édition rituelle? Or une édition rituelle sera toujours la seule édition pratique possible.

M. l'abbé Perriot, vice-président du Congrès, développe cette thèse, que l'autorité de l'Église est souveraine dans la matière, mais qu'elle ne décide qu'après avoir longuement étudié les questions controversées et sérieusement consulté la science. La restauration du chant liturgique a déjà fait plus d'un pas ; elle est en bonne voie ; nul doute qu'elle ne soit possible. Il y a, certes, plusieurs écoles de manuscrits choraux ; mais les divergences ne portent pas sur la substance musicale. L'interpré-

tation correcte, grâce au travail de recension entrepris de plusieurs côtés, serait chose possible et donnerait déjà un résultat satisfaisant, surtout lorsqu'on aura à sa disposition l'antiphonaire revu par Gui d'Arezzo. Sur la question des ornements, il ne faut pas se montrer plus exigeant que Gui lui-même, qui dit de cet accessoire : « Nihil nocet[1]. » De tout temps la pratique a laissé à désirer. Bernon, qui vivait environ un siècle avant Gui d'Arezzo, attaque très vivement les chantres de son temps. Il y a deux règles fondamentales à observer : 1° suivre l'écriture sans y rien changer ; 2° se soumettre à l'autorité artistique des maîtres. Il est bien vrai que l'enseignement du chant liturgique est imparfait. On doit tout faire pour l'améliorer ; rien ne s'y oppose. On objecte les différences de nationalité et, par suite, de prononciation. Cet argument est sans valeur. La science et l'autorité sont, de leur nature, universelles. Sous le rapport de l'exécution, aucune édition ne prévaut d'une façon un peu générale. Une édition nouvelle pourrait prendre la première place, à la condition que l'on formerait des chantres, que l'on ouvrirait des écoles de chant. L'orateur expose l'état de l'enseignement à la cathédrale et au séminaire de Langres. Les commencements ont été difficiles ; mais maintenant que le mouvement est donné, les résultats sont satisfaisants. Sur la question de « convenance », inscrite au programme, M. Perriot estime qu'elle se concilie parfaitement avec l'esprit de réforme. On a fait des éditions où la mélodie est abrégée suivant des règles hypothétiques. On a corrigé le chant par le moyen de réductions qui généralement ont été opérées sans critique. Ce n'est pas manquer à la convenance que de revenir sur ces modifications. Si l'on allègue, comme l'a fait M. Lans, qu'une recommandation de l'Église, par son caractère maternel, équivaut à un ordre, il est facile de répondre, en continuant la métaphore, que si les enfants doivent obéissance à leur mère, ils sont tenus de veiller sur son honneur et de ne pas donner prise aux critiques de ses adversaires. Une société ou une commission d'archéologie musicale ne pourrait, certes, dire le dernier mot ; mais elle serait en

1. *De discipl. art. mus.*, cap. xv (dans Gerbert, *Script.*, t. II, p. 17).

droit de préparer le travail pour une édition qui recevrait la sanction de l'approbation ecclésiastique.

M. l'abbé Raillard s'étend sur ce point, qu'il est possible de retrouver les anciens textes de chant liturgique. Il cite le célèbre passage de Gui d'Arezzo sur les *neumarum figuræ* (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 37) et en donne le commentaire, avec exemples à l'appui, qu'il tire des plus anciens manuscrits neumatiques. Il conclut, comme il l'a fait dans son *Mémoire explicatif sur les chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive*, p. 3, en établissant qu'il y a quatre opérations à faire pour atteindre le but proposé : « 1° retrouver le nombre de notes appartenant à chaque mot, à chaque syllabe du texte liturgique ; 2° fixer le rang que chaque note occupe sur l'échelle des sons ou la gamme : 3° déterminer les valeurs temporaires relatives des notes, ce qui constitue le rythme ; 4° reproduire par des signes connus les divers genres d'ornements qui donnaient à ce chant une expression pénétrante et dont aucune des nombreuses éditions du chant liturgique actuellement en usage ne peut donner une idée[1]. »

M. l'abbé Jules Bonhomme commence par protester contre les conclusions « désolantes » de M. l'abbé Lans. Une restauration du chant liturgique d'après l'antique tradition lui paraît possible, et d'ailleurs, elle ne doit consister que dans le rétablissement du fond et de la forme antiques. Nous sommes sûrs d'avoir le fond. Les neumes se lisent dans les manuscrits les plus anciens, grâce aux travaux de M. l'abbé Raillard, qu'on peut proclamer le Champollion de l'écriture musicale. (Applaudissements unanimes.) Gardons religieusement les faits acquis. Ne brisons pas les membres d'une statue magnifique que nous avons découverte, parce qu'il manque au manteau qui la couvre ou à la couronne qui orne son front quelques fragments que nous ne pouvons retrouver[2].

1. M. l'abbé Raillard avait déjà posé ces principes en 1860. Voir plus haut, p. 7.

2. Reproduit en partie d'après le compte rendu publié par M. Aloys Kunc dans sa revue *Musica sacra*. Ce compte rendu est le plus exact et le plus complet dont nous ayons eu connaissance.

Huitième séance (*troisième du 13 septembre*).

M. l'abbé Haberl répond aux arguments invoqués par les champions de la science en rappelant les droits et les prérogatives de l'autorité. Il donne lecture, pour appuyer cette thèse, d'une lettre adressée au président du Congrès par M. le chanoine Jacob, de Ratisbonne, où il est dit que « le meilleur guide dans l'étude du chant liturgique est l'autorité de l'Église, et que tous les travaux en cette matière doivent se conformer à ses désirs. Sans aucun doute les études et les recherches relatives au plain-chant sont utiles; mais elles ne sont pas encore arrivées au but final[1] ». M. Haberl insiste sur ce point. Il croit que la discussion continuera même après la clôture du congrès d'Arezzo et que ce congrès ne peut préjuger la question. Du reste, la Congrégation des rites n'a pas imposé l'édition médicéenne, reproduite dans les livres choraux de Ratisbonne; elle l'a simplement recommandée[2], en déclarant que la reproduction en sera utile et fera honneur à l'Église. Au surplus, l'orateur déclare ne pas attacher une grande importance à la composition des livres de chant liturgique. Le point principal, à ses yeux, c'est l'exécution. Il termine en faisant appel à la conciliation de la science et de l'autorité.

M. l'abbé Perriot proclame la nécessité de reconnaître et d'accepter avec une complète déférence les décisions de la Congrégation des rites. Il faut lui savoir gré de ne pas avoir imposé l'édition de Ratisbonne aux diocèses qui ne l'ont pas consultée sur le choix des livres de chant.

M. A. Dessus rappelle qu'en 1839 le pape Grégoire XVI fit faire une enquête, qui fut confiée à Spontini, sur les éditions

1. Même source.

2. « Sa Sainteté, dit le privilège de ces éditions, en date du 1er octobre 1868, a chargé la Sacrée Congrégation des rites de défendre de publier pendant un espace de trente ans aucune édition semblable à celle-ci, corrigée et approuvée par elle-même, excepté seulement les droits acquis par les concessions que cette congrégation a faites jusqu'à nos jours. »

en usage dans les diverses parties du monde catholique, mais qu'il se garda bien de prescrire une édition spéciale.

M. l'abbé Amelli, après avoir résumé le débat, exprime l'espoir que les intéressantes questions discutées au Congrès hâteront les solutions pratiques.

(III, *a.*) L'ordre du jour appelle la discussion sur la création d'une commission internationale qui serait chargée de préparer une édition scientifique des livres de chant d'église.

M. Perriot observe qu'une telle commission aurait besoin de moyens d'action préalables qui consisteraient en la publication de textes authentiques; que cette publication devrait précéder le fonctionnement et même la naissance de la commission. Malheureusement, dit-il, vu la difficulté des temps, l'Église n'a pas les ressources nécessaires pour tenter cette vaste et utile entreprise.

M. le président Amelli met en avant la création d'une Société dite de Gui d'Arezzo. Divers orateurs appuient cette proposition, qui est prise en sérieuse considération et adoptée, en principe, à l'unanimité des membres présents.

L'assemblée décide que les délibérations du Congrès seront formulées sous forme de résolutions et présentées à l'autorité pontificale.

M. Amelli fait connaître le résultat de la comparaison qu'il a faite entre plusieurs manuscrits ambrosiens et grégoriens. Il a trouvé des différences dans les figures des neumes, notamment dans les ligatures. Il cite pour exemple le *Gloria*, où se trouve la preuve que la tendance a toujours été dans le sens de l'abréviation et de la simplification du chant.

Dom Pothier chante un *Ad te levavi* (Introït du 1[er] dimanche de l'Avent) d'après un manuscrit confronté avec le texte donné par M. l'abbé Raillard (*Chants de l'Église*, 1880, p. 1).

M. Haberl chante le même Introït d'après l'édition de Ratisbonne.

M. Raillard le fait entendre d'après le texte qu'il a publié.

M. l'abbé Velluz, à propos de cette exécution comparée, parle en faveur de l'édition que préparent les Bénédictins et dont il travaille à propager la connaissance et l'usage. Il rappelle

que dans les divers séminaires où l'enseignement de ce chant est en vigueur, on a obtenu des résultats très favorables au bout de huit à dix leçons, par l'exposé des principes qu'a établis dom Pothier, qu'il s'honore d'avoir eu pour maître.

Neuvième séance (*première du 14 septembre*).

(IV, *a.*) La discussion est ouverte sur cette question plus controversée que toute autre : Le chant liturgique peut-il et doit-il être accompagné ?

M. l'abbé Juget, maître de chapelle du séminaire de Saint-Memmie-lès-Châlons, fait l'historique de la question. Il rappelle l'opinion de Niedermeyer et de d'Ortigue, qui se sont élevés contre l'accompagnement à l'orgue, et déclare qu'il partage cette opinion. Il faut, dit-il, abandonner les théories en usage, revenir au rythme traditionnel des neumes ; or l'accompagnement note contre note est incompatible avec les mélodies neumatiques. Il cite à l'appui de son opinion celle de M. l'abbé Raillard, suivant lequel « l'accompagnement du chant d'Église est encore à trouver ». Le seul accompagnement possible doit comporter en soi le retour au chant neumatique, dont il sera comme l'ornement et le soutien. Ce n'est autre chose que le système de Lemmens. Le faux-bourdon a, entre autres inconvénients, celui de détruire le rythme, un des principaux éléments du chant traditionnel. Il ne faut accompagner que les notes longues. Quant à l'accompagnement note contre note par l'orgue, il est lourd et monotone.

M. l'abbé Nicolas Couturier fait observer que l'accompagnement n'est point rituellement défendu. De plus, il est utile au plain-chant, s'il est convenablement exécuté. Il est bien vrai que l'accompagnement ne doit pas couvrir le chant, ni l'orner d'une façon arbitraire, au gré des fantaisies de l'organiste. Il est des intervalles compatibles avec l'accompagnement. Dire que le rythme est détruit par l'harmonie, ce serait prétendre que l'harmonie n'admet pas le rythme ; mais le plain-chant n'est-il pas, au contraire, comme le père de l'harmonie ? L'harmonie

telle que l'a pratiquée Palestrina au XVI[e] siècle n'a-t-elle pas donné les plus beaux chefs-d'œuvre de la musique religieuse ?

M. Dessus ne veut pas laisser passer cette assertion sans déclarer que ces chefs-d'œuvre ont amené la ruine du chant liturgique proprement dit.

M. Couturier résume ses observations par cette proposition que l'accompagnement du chant d'église, au double point de vue liturgique et artistique, est parfaitement licite [1].

M. Amelli, à l'appui de cette thèse, cite le témoignage de la Congrégation des rites.

(IV, *b*.) M. l'abbé Couturier : L'accompagnement du chant liturgique comporte une harmonie propre à la modalité de ce genre de musique. Il faut avoir soin de ne pas confondre les modes entre eux, ni avec les tons modernes qui ont les mêmes finales que ces modes. Un seul mode se rapproche de ces tons, c'est le 13[e], origine du ton majeur de notre musique profane. Il faut, pour conserver un caractère convenable à l'accompagnement de la musique religieuse, exclure les modulations, puisqu'elles n'existent pas dans cette musique; — les relations attractives et les résolutions diésées, puisque le plain-chant ne reconnaît pas les dièses; — enfin, l'accord de 7[e] de dominante, particulier à la musique moderne.

M. Amelli rapporte l'opinion développée par M. J. Tommadini, maître de chapelle de Cividale, qui juge que l'accompagnement par l'orgue ajoute des beautés nouvelles à la musique d'église. Comme M. Couturier, cet artiste n'admet la note sensible que dans les cadences finales.

Dom Pasquali s'exprime dans le même sens.

M. l'abbé Perriot établit comme limite de ce qui est permis dans l'accompagnement : 1° Le mélange du ton authentique et de son plagal; 2° le rapprochement des tons parents ou voisins. Il ne veut pas admettre les modulations et s'en tient au passage pur et simple d'un mode à un autre. Il propose le maintien du ton principal dans tout le cours du morceau et n'accepte d'au-

1. Voir : 1° dans *Musica sacra* de M. Kunc, 1883, p. 5, le mémoire présenté au Congrès sur cette question par M. Ad. Populus; 2° *Hymnes de l'Église*, par le P. Clair et Ad. Populus, chez Palmé.

tres tons qu'accidentellement. Il rejette, lui aussi, l'accord de 7[e] de dominante. Le chant du *Pange lingua* offre quelques points embarrassants au point de vue de l'accompagnement. Dans le *Credo*, le *si* bémol est venu plus tard. Palestrina, d'ailleurs, a cru devoir l'harmoniser avec le *si* naturel.

M. Couturier ajoute que les formules de l'harmonie liturgique ne sont pas encore classées, même après la tentative de Niedermeyer, qui a proposé un classement *à priori*. C'est le contraire qui doit avoir lieu. Il faut suivre de tout point le système de Palestrina. Éloge d'une édition de son œuvre en cours de publication. L'accompagnement du plain-chant a sa tradition propre qu'il faut respecter. Elle se termine avec Palestrina; vint ensuite le système de Monteverde; avec celui-ci apparaît une nouvelle harmonie, parallèle et différente de l'harmonie liturgique.

M. Blum von Hirt parle de la pratique de l'orgue dans le plain-chant. Il faudrait, dit-il, créer une littérature de l'orgue afin d'assurer l'unité et n'écrire pour l'orgue que dans la tonalité antique. L'accompagnement ne doit pas étouffer le chant ni absorber l'attention de l'assistance, partagée entre la voix des chantres et la musique de l'organiste improvisateur. Ce partage ne peut avoir lieu qu'aux dépens de l'édification.

M. Perriot reprend la parole et propose une double conclusion : 1° formation d'un recueil d'orgue; 2° subordination de l'orgue au chant vocal.

Dixième séance (*deuxième du 14 septembre*).

Continuation de la même discussion. M. Lorenzi, facteur d'orgues à Vicenza, veut parler du tempérament; mais cette question n'a pas été comprise dans le programme.

M. Aloys Kunc propose un système d'accompagnement mixte dans lequel entrerait l'accompagnement note pour note avec admission de notes de passage. Il fait l'historique de la question et conclut que l'harmonie doit rester subordonnée à la tonalité du plaint-chant [1].

1. Voici un résumé de cette importante communication, donné par

M. l'abbé Couturier préconise le système de Palestrina. La tonalité du plain-chant est parfaitement caractérisée dans les œuvres de ce maître, et l'on ne peut mieux faire que de lui emprunter son mode d'accompagnement.

« Sans doute, reprend M. Kunc[1]; mais, dans les œuvres immortelles du prince de la musique, la mélodie du plain-chant qui sert de pivot aux harmonieux chefs-d'œuvre du chef de

M. Kunc lui-même dans son recueil, *Musica sacra,* 1882, p. 114 : « M. Al. Kunc estime que la question est un de ces problèmes qui nécessitent de nouvelles et persévérantes études avant d'arriver à une solution pour ainsi dire indiscutable. Sans doute les thèses si brillamment exposées tout à l'heure ont un aspect entraînant, fortifiées qu'elles sont par l'autorité qui s'attache au nom de leurs auteurs. D'autre part, on a grandement préconisé un nouveau système d'accompagnement dû au plus grand organiste des temps modernes, le célèbre Lemmens, dont l'art catholique déplore la perte récente *. Tout autant de motifs, ce semble, pour se tenir en garde contre un entraînement qui nous ferait adopter *à priori* un système d'accompagnement de préférence à tout autre. L'usage d'accompagner le plain-chant est relativement récent en France; on le doit à l'ardente initiative d'un artiste qui a bien largement mérité du chant liturgique; M. Adrien de la Fage, en effet, a été le premier à l'introduire dans l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris, au mois de novembre 1829. Deux écoles principales sont aujourd'hui en présence : l'une ne demande pas d'autres accords que ceux qui sont formés des éléments mêmes de l'échelle diatonique; l'autre pense qu'on peut introduire dans cette même échelle diatonique des dièses et former ainsi des demi-tons qu'elle ne comporte pas naturellement. Cette dernière école se partage encore entre deux systèmes : les uns admettent les dièses dans les parties d'accompagnement et les proscrivent dans le chant; les autres les admettent et dans le chant et dans les parties d'accompagnement. Nous laissons de côté, et à dessein, une autre école qui heureusement tend à disparaître complètement; il n'y a plus personne aujourd'hui qui n'admette que le plain-chant doit être exclusivement accompagné avec des accords consonants. — Dans quelle école se trouve la vérité? C'est ce que nous ne voulons pas décider de nous-même. Nous sommes en possession de deux tonalités, celle du plain-chant et celle de la musique moderne, parfaitement distinctes l'une de l'autre. Or l'harmonie dont on accompagne le plain-chant ne doit être qu'un accessoire; dès l'instant que la mélodie n'emploie que les sept sons naturels, avec le bémol accidentel du *si*, l'accompagnement ne doit-il pas se renfermer dans les mêmes conditions tonales, sous peine de produire un accouplement hybride?

1. Extrait du même recueil.

* Lemmens a lui-même réfuté son système un an avant sa mort. (Note de M. Populus.)

l'École romaine est souvent modifiée selon les besoins du compositeur. Ce système d'accompagnement a été déjà savamment exposé par deux érudits dont tous les membres du Congrès se fussent réjouis d'entendre la parole autorisée[1]. Mais vraiment devons-nous demander au XVIe siècle un mode d'accompagnement harmonique pour des mélodies dont l'apogée a été aux XIe et XIIe siècles, lorsque des auteurs du XIIIe nous donnent les règles précises qui sont la base du contrepoint ancien? Ces règles, nous les trouvons dans l'*Ars contrapuncti* de Philippe de Vitry, évêque de Meaux; elles ne diffèrent pas de celles données par François de Cologne, Jean de Muris, Nicolas de Capoue et autres auteurs des XIIIe et XIVe siècles. A nous de les étudier et de chercher dans la variété de leurs combinaisons des ressources nouvelles dont l'emploi peut être, croyons-nous, du plus heureux effet dans l'accompagnement du chant liturgique. »

M. l'abbé Jules Bonhomme est d'avis que la future édition des livres de chant d'église (quand viendra-t-elle? on ne le sait) devra se conformer aux textes les plus anciens. Il communique un manuscrit guidonien appartenant à la bibliothèque de Cortone, apporté par M. l'abbé Miniati, délégué du séminaire de cette ville. Il constate, en citant plusieurs exemples chantés, la parfaite conformité des leçons de ce manuscrit avec la partie publiée du graduel des Bénédictins. Le plain-chant traditionnel est peu varié. Seulement la variété consiste dans le caractère propre à chaque chant; or c'est ce caractère propre que les éditions confondent et qu'il s'agit de rétablir.

Dom Pasquali prétend que le but principal du chanteur n'est pas de se conformer à la science, qui doit fournir simplement une somme de documents bons à consulter. On pourra puiser dans les matériaux recueillis par dom Pothier et l'abbé Raillard; mais, pour la pratique, il faudra toujours s'accommoder aux habitudes de chaque diocèse.

M. l'abbé Amelli fait observer que l'Église ne peut désirer

1. *Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue*, d'après les maîtres des XVe et XVIe siècles, par Th. NISARD, 1860, chez Repos. — *Éléments d'harmonie appliqués au plain-chant*, d'après les traditions des anciennes écoles, par M. Stéphen MORELOT, 1861, chez Lethielleux.

ni accepter la mutilation du chant traditionnel, telle qu'elle est pratiquée dans les éditions abrégées. On doit tendre autant que possible à l'exactitude et à l'unité de l'exécution.

M. Blum von Hirt atteste qu'en Allemagne on suit généralement l'édition « medicea » reproduite par celle de Ratisbonne. Elle est bonne pour le temps où elle fut exécutée ; elle a été la meilleure dans ce temps-là, mais l'Église a tout avantage à suivre le progrès.

M. Amelli résume la discussion et rappelle que le Congrès ne poursuit qu'un seul but : celui de glorifier Gui d'Arezzo et de marcher sur sa trace.

Plusieurs vœux sont proposés à l'examen de l'Assemblée :

1° Recommander dans l'exécution des livres choraux la plus grande conformité possible avec la tradition antique ;

2° Ouvrir des écoles grégoriennes. M. l'abbé Veliuz développe les motifs de ce vœu ;

3° Instituer une commission archéologique internationale chargée de préparer une édition scientifique des livres de chant ;

4° Entreprendre, au moyen d'une souscription internationale, la traduction en langue moderne, avec commentaire perpétuel, des œuvres de Gui d'Arezzo. M. Ruelle, qui présente ce vœu, en a déposé le développement par écrit entre les mains de M. le président.

Onzième séance (*première du 15 septembre*).

Cette séance a été consacrée à la discussion des vœux proposés dans la précédente et de quelques autres, présentés dans celle-ci.

Quant au 1er vœu, le mot « possible », combattu par M. Dessus et l'abbé Raillard, est défendu par M. l'abbé Perriot qui cite des exemples de l'effort tenté pour améliorer les éditions de Dijon au moyen des manuscrits anciens. L'insertion de ce mot est voté à l'unanimité moins trois voix, et le premier vœu est formulé dans les termes suivants (rédaction française) :

« Que les livres choraux soient rendus le plus possible conformes à la tradition antique. »

Rédaction définitive du second vœu : « Que l'on donne les plus grands encouragements et la plus grande diffusion aux études et aux œuvres théoriques déjà faites et à faire, pour mettre en lumière les monuments de la tradition du chant liturgique. » Adopté à l'unanimité moins deux voix.

3e vœu : Maintien du chant conforme aux décisions canoniques. Place convenable faite à l'éducation musicale du clergé. Voté à la presque unanimité ; quelques abstentions.

4e vœu : A l'exécution à notes égales et au *martellement*, substituer l'application des règles présentées par Gui d'Arezzo dans le chapitre XV de son *Micrologus* [1].

1. Nous allons donner une traduction française de ce texte important, revu par MM. Th. Nisard et Alexandre Le Clercq sur le manuscrit de Saint-Évroult (fol. 9-10). M. l'abbé Amelli en a fait circuler dans l'assemblée d'Arezzo une traduction italienne qui ne nous a pas été inutile pour arrêter les termes de celle qu'on va lire.

« De même que dans les mètres (la versification) il y a des lettres et des syllabes, des parties (de pieds) et des pieds et enfin des vers, de même dans la mélodie il y a des sons qui, au nombre d'un, de deux ou de trois, sont adaptés à chaque syllabe, ces syllabes simples ou composées constituent une neume, c'est-à-dire une partie de chant. Avec une ou plusieurs neumes, on forme une *distinction*, c'est-à-dire un lieu convenable pour reprendre sa respiration *.

« Il faut observer que la neume entière doit être notée et chantée d'un seul trait; que la syllabe doit être encore plus serrée et que la pause (la tenue) du dernier son (laquelle doit être réduite à peu de chose à la fin de la syllabe, plus longue pour les neumes et très longue pour la phrase) est comme le signe qui marque la division. Il est nécessaire pour cette raison que la mesure de certain chant soit battue au moyen des pieds métriques et que les sons aient une pause, les uns deux fois plus grande ou deux fois plus petite que les autres, ou enfin tremblotante, c'est-à-dire une tenue qui souvent est indiquée comme longue au moyen d'une virgule inclinée, apposée à la lettre (correspondante).

« Que l'on fasse attention à la division des neumes, et soit qu'elles se forment au moyen de la répétition du même son ou de la réunion de deux ou de plusieurs sons différents, que toujours, en ce qui concerne les sons, leur nombre et leurs espèces, on conserve leurs rapports et qu'ils se cor-

* *Neuma est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronuntiandarum aggregatio.* (Franchinus, lib. I, *Mus. pract.*, cap. viii.) La *distinction* est tantôt la limite de la neume, tantôt la neume elle-même, tantôt encore une partie de neume.



Ce vœu est voté à l'unanimité moins 3 voix.

5e vœu. — Pour atteindre ce but, conformer, dans les méthodes de plain-chant, le chant à l'accentuation latine.

Adopté à l'unanimité.

respondent symétriquement, c'est-à-dire que des neumes égales correspondent à des neumes égales, une neume double ou triple à une neume simple, enfin, qu'il y ait une corrélation sesquialtère (de quinte) ou sesquitierce (de quarte).

« Que le musicien se propose de choisir, dans ces divisions, celles qu'il veut adopter pour composer un chant, de même que le métricien (le versificateur) choisit le mètre qui lui plaît pour faire un vers. Seulement le musicien ne s'astreint pas à cette loi avec la même rigueur, parce que l'art musical se modifie dans la disposition des sons avec une variété raisonnable. Bien que nous ne puissions bien nous rendre compte de cette qualité de raisonnable, toutefois on considère comme tel ce en quoi notre intelligence, où réside la raison, est agréablement affectée. Mais ces choses et celles de même nature se démontreraient mieux dans un entretien de vive voix que par écrit.

« Il est nécessaire que, de même que dans les vers, les distinctions soient égales et que quelquefois les mêmes distinctions soient répétées ou variées au moyen de changements peu nombreux ou peu importants, et quand elles sont redoublées avec beaucoup d'art, et composées de parties peu différentes entre elles, transformées quelquefois quant aux modes, ou semblables dans la surtension et dans le relâchement *. Il convient encore que la neume renversée (reciprocata) retourne par le même chemin par lequel elle est venue, en suivant les mêmes traces. Il faut, de plus, qu'au circuit ou à la ligne que parcourt une distinction **, en partant des notes aiguës, l'autre distinction en descendant oppose le même parcours en lui correspondant à partir des sons plus graves, comme il arrive quand nous voyons notre image à l'envers dans un puits.

« Il faut encore, tantôt qu'une seule syllabe (grammaticale) supporte une seule ou plusieurs neumes, tantôt aussi qu'une seule neume soit répartie sur plusieurs syllabes. Toutes ces neumes auront de la variété si, tandis que les unes commencent avec le même son, les autres commencent avec un son différent suivant les différentes qualités de relâchement ou d'acuité.

« Il faut que presque toutes les distinctions tendent vers le son principal, c'est-à-dire vers le son final, ou vers ceux qui ont de l'affinité avec lui, et que le même son commence et termine toutes les neumes ou plusieurs distinctions, comme tu pourras l'observer dans le chant ambrosien si tu t'en donnes la peine. Mais il y a aussi des mélodies en quelque sorte *prosaïques,* lesquelles suivent moins exactement ces règles et où l'on ne

* Surtension, mouvement du grave à l'aigu ; — relâchement, mouvement de l'aigu au grave.

** Je lis *una* au lieu de *unam*.

6° vœu proposé : Inviter le clergé à revenir au chant traditionnel.

M. Blum von Hirt combat cette rédaction qu'il juge irrévérencieuse.

prend pas souci de savoir si çà et là se trouvent des parties et des distinctions les unes plus longues, les unes plus courtes, ou encore disposées sur des degrés quelconques indistinctement. Je dis que ces chants sont *métriques* en ce sens que nous les chantons souvent comme on scande les vers avec des pieds. Dans ces sortes de chant, il faut se garder de continuer trop longtemps les neumes disyllabiques sans y intercaler des neumes trisyllabiques ou quadrisyllabiques. En effet, de même que les poètes lyriques emploient tantôt une espèce de pied, tantôt une autre, de même aussi ceux qui exécutent un chant doivent composer des neumes raisonnablement choisies et variées. Or on obtiendra ce choix raisonnable si la variété des neumes et des distinctions est réglée de telle façon que les neumes correspondent toujours aux neumes, les distinctions aux distinctions avec une certaine symétrie et un certain accord, c'est-à-dire de manière qu'il s'y produise cette ressemblance dissemblable que l'on rencontre dans les compositions du mélodieux Ambroise.

« Il y a une très grande ressemblance entre les mètres et les chants, en ce sens que les neumes remplacent les pieds et que les distinctions remplacent les vers, attendu que telle neume marche à la façon d'un dactyle, telle autre à la façon d'un spondée, telle autre à la façon d'un iambe, et que tu verras tantôt une distinction tétramètre, tantôt une distinction pentamètre, tantôt encore une distinction hexamètre et ainsi de suite. L'élévation des sons est tour à tour préposée, supposée, apposée ou interposée par rapport à leur abaissement. (La neume) s'avance tantôt avec un mouvement semblable, tantôt avec un mouvement contraire, tantôt avec des sons conjoints, ou disjoints ou mixtes.

« Il faut d'ailleurs avoir soin que les effets produits par le chant soient en rapport avec le sens du texte, de manière que dans un sujet triste, les neumes soient graves, que pour exprimer des sentiments calmes et doux, elles aient de la légèreté : si l'on doit exprimer la joie, le chant sera animé, et ainsi du reste. Nous mettons assez souvent au-dessus des notes l'accent grave ou l'accent aigu parce qu'il arrive souvent aussi que nous émettons certains sons avec plus ou moins d'intensité, de telle sorte que la répétition d'un même son produira l'effet d'une élévation ou d'un abaissement de la voix. Il faut encore que, à la façon des chevaux qui courent, les syllabes, à la fin des distinctions, deviennent toujours moins chargées de notes en approchant du lieu où se reprend la respiration, afin que, comme accablées de fatigue, elles arrivent gravement au point d'arrêt. Les sons étroitement serrés ou liés ou plus séparés les uns des autres, ou détachés, pourront le mieux indiquer ce mouvement. Souvent aussi les sons pourront se fondre ensemble comme il arrive pour les lettres, de manière que le son commencé file avec une telle douceur, une telle netteté sur un autre

M. l'abbé Amelli établit un rapprochement entre le respect dû au chant liturgique traditionnel et celui qu'on doit à la Bible. Il voudrait que le Congrès prescrivît formellement l'observation de ce chant. Il cite l'exemple de Gui d'Arezzo qui fut discuté et combattu par ses contemporains. Il sera bon d'affirmer solennellement, par un article spécial, le sentiment du Congrès à cet égard.

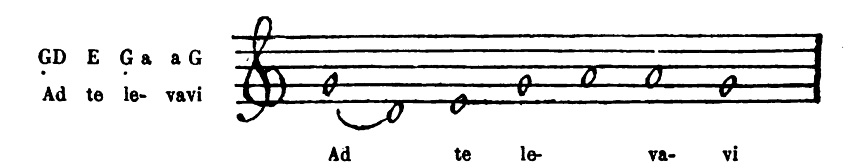
Un membre propose de présenter cette invitation sous la forme d'une prière; d'autres, comme un espoir que le Congrès exprime. Texte adopté à l'unanimité : « Le Congrès exprime la ferme espérance que la prééminence du chant de l'Église dans les offices divins comme chant officiel sera plus généralement reconnu et plus scrupuleusement mise en pratique par le clergé, les maîtres de chapelle et les organistes. »

7° et dernier vœu. Après une longue et vive discussion sur un point où la science n'avait rien à voir, la rédaction suivante a été adoptée : « Une association internationale de Gui d'Arezzo sera instituée. Elle comprendra des membres effectifs et des membres correspondants. Les membres effectifs devront être catholiques. »

La question de l'accompagnement du chant liturgique sur l'orgue n'a donné lieu à aucune résolution. Seulement, le Congrès a décidé que les travaux qui s'y rapportent seraient publiés dans le recueil de ses actes.

Le vœu présenté par M. Ruelle, pour la traduction des

son, qu'il semble en quelque sorte ne pas finir. Or nous mettons un point au-dessous de la note qui doit ainsi se fondre avec la suivante :



« Si l'on préfère enlever cette liaison rien ne s'y oppose; toutefois l'effet est plus agréable quand on fond ainsi les notes.

« Tous les moyens que nous avons indiqués n'auront de valeur qu'autant qu'ils seront employés avec discernement, sans abuser de ces règles, mais aussi sans les enfreindre. »

œuvres de Gui d'Arezzo en langue moderne, a été retiré par son auteur sur l'information que communique M. le président Amelli, et d'après laquelle ce travail, ainsi que l'édition critique du texte, était déjà commencé, grâce à la libéralité d'un riche Italien, M. Adriano Ponti di Milano, qui a versé entre ses mains une somme de 5,000 francs pour subvenir aux frais de cette entreprise, à laquelle M. Amelli donne tous ses soins.

Douzième séance (*deuxième du 15 septembre*).

Cette séance a été consacrée à la discussion et à la rédaction définitive des résolutions déjà préparées dans la séance précédente. En voici le texte en langue française [1], que je reproduis d'après le recueil de M. Kunc, *Musica sacra*, année 1882, p. 116. Il a été rédigé, ainsi que les considérations qui le précèdent, par les soins de la commission scientifique, de la commission artistique et des membres du bureau [2].

« Le Congrès européen rassemblé à Arezzo dans le but d'honorer la mémoire du moine Gui et de promouvoir (*sic*) l'amélioration du chant liturgique, après avoir entrepris ses travaux dans l'esprit de la plus filiale soumission au Saint-Siège et avoir ouvert ses séances sous les auspices de la bénédiction apostolique, est heureux de pouvoir témoigner ainsi le respect le plus absolu pour l'autorité suprême, comme aussi son abandon le plus filial à la bonté paternelle de celui que Jésus-Christ a constitué pour régir son Église.

1. Le texte officiel de ce document, en langue italienne, a été publié dans le recueil de M. l'abbé Amelli, *Musica sacra*, année 1882-83, p. 41.

2. Membres de la commission scientifique : dom Pothier, des Bénédictins de Solesmes; M. l'abbé Raillard, vicaire de Saint-Thomas d'Aquin; M. Juan de Castro, secrétaire de l'Académie espagnole des beaux-arts à Rome (démissionnaire avant la fin du Congrès); le P. Otto Kornmüller, bénédictin bavarois.

Membres de la commission artistique : MM. Ch. Poisot, compositeur, fondateur du conservatoire de musique de Dijon; l'abbé Nicolas Couturier, organiste de la cathédrale de Langres; dom Innocenzo Pasquali, chanteur pontifical et dom Paolo de Balestra, prêtre de la mission à Plaisance. Pour la composition du bureau, voir plus haut, p. 9.

« Ayant constaté, non sans douleur, que depuis longtemps le chant sacré, dans les diverses parties de l'Europe, se trouve, à peu d'exceptions près, dans un état de négligence déplorable, produit soit :

1° Par la divergence et l'incorrection des divers livres choraux dont on fait usage dans les différentes églises ;

2° Par la divergence des divers ouvrages théoriques modernes, et par la variété et l'insuffisance des méthodes d'enseignement dans les séminaires et les institutions musicales ;

3° Par le peu de cas que les maîtres de musique moderne font du plain-chant, dont beaucoup d'ecclésiastiques eux-mêmes n'ont point assez de souci ;

4° Par l'oubli de la vraie tradition pour la bonne exécution du chant liturgique;

« Exprime les vœux suivants :

1° Que les livres choraux, etc. (comme plus haut, p. 38) ;

2° Que l'on donne les plus grands encouragements, etc. (p. 38) ;

3° Que dans l'éducation du clergé, on fasse une place convenable à l'étude du chant ecclésiastique, en remettant ainsi en pleine vigueur et en observant avec plus de soin les prescriptions canoniques sur ce point ;

4° Qu'à l'exécution du plain-chant à notes égales et *martelées*, on substitue l'exécution rythmique, conformément aux principes exposés par Gui d'Arezzo au chapitre xv de son *Micrologus* [1] ;

5° Qu'à cet effet, toute méthode de chant liturgique contienne les principes de l'accentuation latine, base d'une bonne psalmodie.

6° Le Congrès exprime enfin la ferme espérance, etc. (Voir plus haut, p. 41.)

7° Une association internationale de Gui d'Arezzo sera instituée, etc. (Voir plus haut, *ibid.*)

1. Voir la traduction de ce chapitre, plus haut, p. 38.

Aussitôt après la clôture du Congrès[1], les membres du bureau, accompagnés d'un grand nombre d'autres congressistes, se sont rendus à Rome et, admis en audience particulière le 17 septembre, ont présenté ces résolutions au souverain pontife qui a reçu, dit-on, cette communication avec une grande bienveillance.

J'ai plaisir à constater que, au cours des douze séances tenues dans la ville natale du moine Guido, il n'a pas été prononcé un mot qui ne se rapportât à l'objet de ces assises d'archéologie musicale ou qui dût froisser un esprit indépendant et préoccupé des seuls intérêts de la science. Plusieurs points de doctrine et de pratique musicales ont donné lieu à des discussions animées; quelques vivacités de langage ont pu se produire; mais grâce au sentiment de mutuelle bienveillance qui régnait dans ces assemblées, grâce à la ferme et judicieuse direction qu'imprimait aux débats l'organisateur et président du Congrès, M. G. Amelli, personne ne s'est départi de la courtoisie qui doit toujours exister entre savants voués à la poursuite d'un même but, la recherche de la vérité historique. J'ajouterai que les musicologues français ont occupé la tribune et captivé l'attention non moins et plus peut-être que tous les autres représentants réunis des nationalités italienne, allemande, espagnole, anglaise et hollandaise, les seules qui eussent des délégués dans le Congrès.

Le crédit des maîtrises.

Qu'il me soit permis d'exprimer un vœu, en terminant, sur un point d'administration publique qui intéresse au plus haut degré la musique religieuse en France. Le Sénat, à la majorité de 130 voix contre 128, a supprimé, comme la Chambre des députés, le crédit des maîtrises pour l'année 1883. Loin de moi la pensée de blâmer cette mesure, motivée par des consi-

1. Nous mentionnerons sommairement les remerciements votés par l'assemblée à M. le président Amelli, et la touchante allocution d'adieux prononcée par M. l'archiprêtre Ristori. M. Amelli a remercié à son tour les autorités municipales d'Arezzo pour leur cordiale hospitalité.

dérations financières d'un ordre supérieur. Seulement il est à souhaiter que les deux voix de majorité qui ont déterminé ce vote puissent se déplacer lors de la discussion du prochain budget et que le gouvernement ne soit pas contraint, par mesure économique, de livrer à ses propres forces l'enseignement du chant ecclésiastique, genre de musique qui, je le répète, fait partie intégrante de nos richesses artistiques. La sollicitude que la République témoigne aux autres branches de l'art national m'est un sûr garant que ce vœu n'est pas chimérique et que l'on peut, grâce au bon vouloir de l'administration des beaux-arts, garder l'espoir qu'il sera réalisé [1].

1. Voir le *Rapport fait,* par M. Henry Regnier, *le* 13 *juin* 1883, *au nom de la commission chargée d'organiser l'enseignement musical* (Imprimerie nationale, 1883, in-4° de 36 pages.) Dans ce rapport, remarquable à plus d'un titre, le projet d'organisation des maîtrises est précédé de considérations qui mettent en pleine lumière l'utilité de cette institution. « Le grand mérite des maîtrises, dit M. Regnier (p. 10), n'était pas seulement de transmettre la notion d'une graphique propre à une certaine époque, mais bien d'inculquer au musicien le sentiment mélodique du texte même du plain-chant, de l'initier, de l'accoutumer à une espèce particulière d'harmonisation ; de lui donner la clef d'une langue que l'intérêt bien compris de l'art commande de ne pas laisser tomber à l'état de langue morte, de perpétuer enfin des traditions précieuses dont elles sont demeurées les seules gardiennes et de la conservation desquelles découle, comme élément essentiel d'une éducation musicale sérieuse, une intuition spéciale et profonde des principes mêmes de l'art. — Il est manifeste, par exemple, que l'étude des différents modes du plain-chant peut seule prédisposer l'esprit et l'imagination à bien comprendre l'art antique dont ils proviennent directement. — Le maintien des maîtrises présente donc un véritable intérêt historique. Hâtons-nous d'ajouter que ce n'est pas le seul qui soit en jeu, et qu'il faut encore envisager leur enseignement sous un autre aspect, au point de vue de l'action dont il est susceptible sur les développements des artistes qui s'adonnent plus tard à la musique profane. »

APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

AMELLI (L'abbé Guerrino). — Musica sacra, recueil mensuel publié à *Milan*. In-4°. *Passim*.

BIANCHI (L'abbé Luigi). — Una gloria dell' arte italiana ossia lo studio del canto ecclesiastico riportato a chiara intelligenza di tutti e dei modi pratici ed opportuni al risorgimento del canto gregoriano e della musica sacra alla chiesa, con reflessioni storiche, critiche ed artistiche. *In Pisa*, 1877. In-8° de 26 pages.

BRANDI (Antonio). — Guido Aretino, monaco di San-Benedetto, della sua vita, del suo tempo e de suoi scritti. Studio storico critico. *Torino*, *E. Lœscher*. 1 fort volume in-8°.

DESSUS (A.). — Restauration du chant liturgique, *Paris*, *Société bibliographique*, 1882. In-8° de 28 pages.

FALCHI. — Studi su Guido monaco. *Firenze*, 1882. Grand in-8° de 112 p., avec 2 planches de fac-similés.

KUNC (Aloys). — Musica sacra, recueil mensuel publié à *Toulouse*. In-4°. *Passim*.

NERICI (L'abbé Luigi). — Del Congresso europeo di canto liturgico in Arezzo e della restaurazione del canto gregoriano. Memoria. *Lucca*, 1882. In-8° de 80 pages; 1 pl. de plain-chant.

RAILLARD (L'abbé F.). — Mémoire explicatif sur les chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive. Paris, au presbytère de Saint-Thomas d'Aquin, 1882. Grand in-8° de 43 pages; avec planches de musique. (Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.)

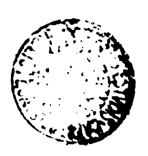
LE MÊME. — Chants neumatiques déchiffrés et traduits en notation moderne. *Ibid*, 1882. Gr. in-8° de 64 pages.

SCHMITT (Dom A.), à Solesmes. — Propositions sur le chant grégorien, d'après les faits universellement admis par les archéologues, présentées au Congrès d'Arezzo. *Solesmes*, 1882. In-8° de 26 pages, avec 1 pl. de plain-chant.

SUPER (A.). — Décadence et restauration du chant liturgique. Esquisses historiques et artistiques. Paris, D. Dumoulin, 1883, Gr. in-8° de 151 pages.

ANTIPHONARIUM AMBROSIANUM, juxta morem ecclesiæ mediolanensis, Guidonis Aretini artem, nec non ad probatiores et vetustiores codices mss., exactum, nunc primum editum, curante Societate internationali a Guidone Aretino nuncupata. *Milano*, via S. Sofia, 5, 1883. Gr. in-4°. Fasciculus I; — II.

COMPTES RENDUS DES SÉANCES DU CONGRÈS D'AREZZO. — Par M. Aloys Kunc (*Musica sacra*, de Toulouse, septembre et octobre 1882).
— Par M. A. Dessus. (*La Croix*, recueil mensuel in-8°, novembre 1882.)



Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.


A. Quantin imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris